

Anna Jamroziakowa

Nowe media – nowy rodzaj doświadczeń estetycznych

Udział refleksji w odbiorze sztuki może być czasem potraktowany jako pole nadużyć – intelektualnych erupcji, marginalizujących (chcąc nie chcąc) intrygujące artystycznie zamysły, na rzecz słowotoku interpretatora, dla którego mogą być tylko (czy przede wszystkim) wyzwalczeniem. Czy jednak budzenie refleksyjnej natury, odbiorcy sztuki nowych mediów, nie tkwi już w samych jej podstawach: technicznie nowych – w sensie generacji wytworów – audiowizualnych mediach?

Refleksja, uczestnicząca w doświadczeniu estetycznym, nawet wówczas gdy skoncentrowana jest na artystycznych jakościach realizacji i w wysokim stopniu zdominowana fascynacją artystyczną całością, z którą obcuje, może mimo to pozostawać zaangażowana w próby dotarcia do medialnej specyfiki przekazu. Wydaje się, że przypomina to dawne – tradycyjne „porządki” medialne, gdzie kompetencje odbiorcy sztuki opierały się nie tylko na poszukiwaniu – wytropieniu przesłania, lecz i rozkodowywaniu tego, jak dzieło zostało zrobione, ponieważ w tym – w mistrzostwie opanowania technicznego kodu – mieści się i sprawdzalna jest jego wielkość.

Nowy rodzaj doświadczeń estetycznych dostępny jest w odbiorze sztuki Izabelli Gustowskiej, gdzie przekaz pozostaje uwikłany w problematykę specyficzną dla tradycyjnych porządków medialnych, ujawniając swą złożoną i do końca niejasną proveniencję jako bytu artystycznego w konflikcie – nałożeniu nowych, np. fotograficznych obrazów na przestrzennie modelowane, posiadające fizyczną trójwymiarowość, rzeźbiarskie układy. Żadne przesłanie nie może tam istnieć inaczej, aniżeli jako zorganizowane w obsługującej daną dziedzinę artystyczną materii, wyłamującej się z warsztatowo przysługujących i bliskich artystycznie materialnych jestestw. Z tego

punktu widzenia, wszystko co artystyczne, może być traktowane jako wcielenie, dokonane na poziomie materii.

W sztuce Gustowskiej – od jej początków – problem artystyczności pozostawał ukryty w relacji materii i nowych technicznych sposobów działania. Tak jakby w wielu realizacjach z cyklu *Sny*, *•ródła*, *Płynąc*, *Płynąc raz jeszcze* i w niektórych częściach cyklu *Względne cechy podobieństwa*, np. *Białe, czerwone, czarne* czy *O niebie, o ziemi, o wodzie, o sobie* też dokonywało się wartościujące współoddziaływanie materii o przestrzennej masywności, np. w formach rzeźby czy płaskorzeźby i stanowiących ich powierzchnię, fotograficznie opracowanych arkuszy papieru. Integralnie współstanowiących dzieło, zlepionych ze sobą i wylaniających się z siebie, a jednocześnie realizacjom przestrzennym jako takim, najzupełniej obcych – odbitek fotograficznych. Było to kuszące, ale i niepokojące oddziaływanie tego, co z oczywistych powodów – niemożności międzygatunkowych bytów, rodzaju mutantów i istnienia „prześciowych” potomków – nie mogło być (bez pomysłu Gustowskiej) estetycznie kontemplowane, a więc bez jej udziału, złączone razem.

Artystyczny wyraz, jako emotywny, trwały efekt, zawsze osadza się i pozostaje (bez trudu) rozpoznawalny stylistycznie, dzięki zapośredniczeniu w materialności. Ale trzeba zauważyć, że materialności pozostającej (u samych fundamentów) niejasną jako byt, nawet niejawną w sposobie istnienia – można by powiedzieć, że w postaci zagadki. Myślę, że poprzez materię, zmysłowo nacechowany budulec, związany z elektronicznym *quantum* energii, być może da się ująć (lecz niekoniecznie określić) obecną w wideo-instalacjach, a autorsko nacechowaną, oryginalność twórczości. Nawet na poziomie faktów, będących przedmiotem konstatacji i ich opisu, odnajdujemy w sztuce Gustowskiej (do pewnego stopnia oparty na tradycyjnym „zawłaszczaniu” tego, co stanowiło i stanowi o temporalnym procesie tworzenia i indywidualnym spełnianiu w czasie, jego istnieniu i rozwoju...) cykliczny i narastający porządek i układ, wniesiony – co trzeba podkreślić – zawsze, przez charakterystyczny, zmysłowo dostępny potencjał.

Śledząc transformacje, przekształcające ważne obszary kultury współczesnej, przeorientowującej się jako audiowizualna i audiowizualizująca nową, postindustrialną rzeczywistość, Maryla Hopfinger już w pierwszej połowie lat 80 podkreślała rolę przedmiotowości przekazów kulturowych, które *zanurzone są w materialności*.

A budulec ten – zauważała – nie jest obojętny wobec znaczeń, które przynosi. Nie jest też obojętny dla uczestników danej praktyki komunikacyjnej, wpływa bowiem na zasób i typ ich doświadczeń. Owe skutki antropologiczne dotyczą przede wszystkim sfery odbioru: kształtują wzory percepcyjne (szerzej – sposoby artykulacji i porządkowania świata) oraz wzory uczestnictwa w danej praktyce komunikacyjnej, a także w komunikacji społecznej w ogóle.¹

Materialność, od której nie można by abstrahować, jeśli mamy na celu refleksyjny odbiór tej sztuki, nie pozwala pozostać obojętnym wobec wyboru tworzywa, w jakim ukazuje się to wszystko, co atakuje odbiorcę, z czym musimy się zmierzyć, odbierając wideo obrazy i wideoprojekcje na różnej wielkości i kształtu ekranach, czy też rzutowane na wybrane fragmenty miejsc, wizualne przekazy, o różnym pochodzeniu, „głębi” i „powierzchni” lub jak mówi Andrzej Gwóźdź² *konfiguracji medialnej*.

Do idącego w tym kierunku myślenia (zwłaszcza dotyczącego współczesnej sztuki Gustowskiej, jeśli towarzyszymy jej z perspektywy autonomicznego rozwoju – urzeczywistnianej w wideo-instalacjach), prowadzić zda się Gwóźdź, zastanawiający się nad problematyką audiowizualności elektronicznej. Wideo stanowi bowiem najlepszy przykład nowej – audiowizualnej jakościowo maszynierii, właściwej nowym etapom przemian kulturowych, charakterystycznym dla stadium wylaniania się tej kultury. Może być też potraktowane jako najbardziej swoiste zjawisko interfejsu medialnego. Sztuka wideo – bez względu na stopień jej „autoposługi” i wewnętrznego wykorzystania możliwości – działa poprzez określoną *konfigurację medialną*. Gwóźdź, wprowadzając we właściwy im zakres zainteresowań i teoriopoznawcze uwarunkowania rzeczywistości elektronicznych mediów – wprowadzając wywody stwierdzeniem o wielu propozycjach teoretycznego ujmowania istniejących (funkcjonalnie), w tych ramach praktyk, podkreśla rolę *konfiguracji medialnej* ze względu na jej uwarunkowanie „z jednej strony, przez bazę materiałową przekaznika, czyli jego technologię, z drugiej zaś wyznaczającą określony porządek widzenia ze względu na pozycję podmiotu (dyspozytyw).”³ Korzystając ze wstępnego spojrzenia na zjawisko i koniecznej, jego zdaniem, porządkującej refleksji, nałożonej na autorską

¹ M. Hopfinger, *Kultura współczesna – audiowizualność*, Warszawa 1985, s. 27.

² A. Gwóźdź, „Wstęp” w: A. Gwóźdź (red.), *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, Kraków 1997, s. 9.

³ Ibidem.

problematyzację jaką przeprowadził, powiedziałabym, że dla interpretacji dzieła Gustowskiej cenny może się okazać trop wskazany przez Viléma Flussera.⁴ Uwaga Flussera wobec wideo kieruje się – w opozycji do filmu, który jest artystycznym instrumentem reprezentacji – tam, gdzie szczególnie wykorzystywana jest prezentacja i narastające wokół niej wątki spekulacji – szeroko rozumianego filozofowania. Lecz w sukurs przychodzi także Pascal Bonitzer.

Ujmując sprawę wideo-instalacji Gustowskiej z teoretycznego punktu widzenia, zatem, zastanawiając się nad jej ontologicznym uwarunkowaniem i epistemologicznymi zasobami, (a także aksjologicznym wydzwinięciem relacji tego co materiałowe i określone przez porządek widzenia), zastanawiając się więc nad miejscem *Tout Autour*⁵, warto powołać się na Bonitzera. Wiemy bowiem, że kino odtwarza, a Bonitzer utrzymuje, że po to zostało stworzone by odtwarzać. Jeśli spojrzeć dalej i idąc za Bonitzerem, zapytać: co odtwarza?, okazuje się, że z perspektywy istnienia, to co można by określić jako najważniejsze: *ruch i życie*. Powiedziałabym, że dzięki temu możemy uzyskać rozeznanie co do spraw – obrazów, jednostkowo i indywidualnie naprowadzających, bo chodzi o

Dymy, drzenie liści, chmury, płynące wody, wszystkie te tematy interludów, które będąc jądrem kina, są w pewnym sensie jego drobiazgami, ale i jego „ziarnem”. Ziarno obrazu kinowego jest ziarnem drobnym, powietrznym, eksponującym w koegzystencji ze światłem różne tkanki skóry, materii, kamienia, futer zwierząt, kory, polysk metalu, płyny, dymy itd. Ta bezpośrednia koegzystencja różnorodnych substancji i bytów jest istotą siły kina, tym co nazywamy wrażeniem realności.⁶

Ale inaczej jest z wideo, którego przekaznik nie ma wrażliwości czulej na światło, taśmy filmowej i jako taśma magnetyczna nie operuje na poziomie rzeczywistości optycznej – *jest od razu manualne czy też raczej „digitalne”*, ponieważ przebiega w innych zakresach. Obraz wideo, jako elektroniczny, nie ma odniesienia do rzeczywistości i dlatego też może

⁴ Ibid., s. 10.

⁵ Po raz pierwszy widziałam *Tout Autour* w 1999, podczas czerwcowej wystawy multimedialnej, w poznańskim „Centrum Sztuki Współczesnej Inner Spaces”. Poświęciłam tej wideo-instalacji uwagę pisząc o *Śpiewających pokojach* – wystawie Gustowskiej z 2001, w Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. Problematyka, która z punktu widzenia *Tout Autour* stanowi moje obecne zainteresowania, nie została jednak wówczas podjęta i nie wchodzi w zakres książki *Brzmienie – barwa – blask w sztuce Izabelli Gustowskiej*, Poznań 2002.

⁶ P. Bonitzer, „Powierzchnia wideo”, w: *Pejzaże audiowizualne*, s. 309.

się niezależnie przekształcać, dekomponować, bazując na tym, co niefiguratywne, jako że „przestrzeń wideo jest czystą powierzchnią”⁷.

Charakterystyki, pióra Bonitzera, wprowadzające w istotę zjawiska obrazu i projekcji wideo, przez werbalnie gęstą sieć poznawczo kreatywnych rozróżnień i najwłaściwszych językowo określeń, wydają się być tak celne, że trudno oprzeć się potrzebie cytowania go. Omalwając poglądy powodujemy (mniej lub bardziej), że stają się nieprzystawalne do fenomenu który wyjaśniają.

W wideo nie ma pustki – mówi Bonitzer – Obraz, dzięki elektronicznemu rozpraszaniu, jest kłębowiskiem ruchomych punktów, przestrzenią nieustannego pączkowania. [...] W wideo nic nie jest nieodwracalne, ponieważ wszystko krąży i nie pociąga za sobą konsekwencji. [...] W kinie stosowanie trików musi być realistyczne, a tu realizm nie ma czego szukać w opowiadaniu. Wideo nie posiada maszynierii, tylnej projekcji, fałszywej rzeczywistości, ponieważ nie ma tam realności lub jest jej tak mało. [...] W wideo nie ma cieni. Umieszczenie na stronie odbywa się obowiązkowo w pełnym świetle.⁸

Przytoczyłam słowa Bonitzera, by możliwie przekonująco odnieść je do wideo-instalacji Gustowskiej *Tout Autour* i w interpretacji tego dzieła naprowadzić na, pojawiające się jako wręcz egzemplaryczne dla jego charakterystyki wideo, historyjki.

Wideo-instalacja *Tout Autour*, podobnie jak wiele innych historyjek, wprowadzających w świat tych długo rozbudowanych i w ciągu wielu lat rozwijanych dzieł⁹, dodaje odwagi. Artystyczna materialność dzieła daje fory podmiotowej ciekawości, pragnieniu, by odnaleźć świat poprzez emitowaną w nim historię i zmierzyć się z tym, co wokół nas – odbiorców narasta, urzeczywistnia się, obejmując każdego, kto świadomie tam był obecny. Realizacja, o której chciałabym teraz opowiedzieć, doświadczana była jako włączona w obszerną, zajmującą całą kondygnację Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, wystawę: *Śpiwające pokoje*. Wypełniała jeden z pokoi, mianowicie pokój usytuowany nieco poniżej czterech, oglądanych wcześniej, oraz „heliotropowego” w świetlanych barwach i dźwiękach korytarza.

⁷ Ibid., s. 310.

⁸ Ibid., s. 311.

⁹ Wideo-instalacja *Tout Autour*, jak dotąd, nie została rozbudowana, a nawet w niektórych wypadkach (jak to było właśnie w Muzeum w Bydgoszczy) została zmniejszona o jeden element, który dopełniał formę tryptyku, stanowiąc jedną z bocznych części, fotograficznego centralnego obrazu, np. podczas wystawy sztuki multi-mediumów w „Centrum Sztuki Współczesnej Inner Spaces” w 1999 w Poznaniu.

Dlatego muszę chociaż zaznaczyć, związek *Tout Autour* z poprzedzającym go *pokojem*, że usytuowanie pokoiów miało w historii, która się tam rozgrywała, niemałe znaczenie. Poprzedzający pokój, którego tytuł Artystka zaczerpnęła z Octavio Paza, *Twoje ciało jest tropem twojego ciała*, fizycznie jest bardzo blisko, nie rozdziela ich korytarz, ale jest to pomieszczenie bardzo małe, bardzo ciemne, z którego należy po kilku stopniach wewnętrznych schodów, zejść do *Tout Autour*. To, z czym się stykamy, tuż przed zejściem, musi mieć niemały wpływ na nasz udział w tym, co oferuje materialne uposażenie następnego pokoju – co dostrzeżemy jako ważne, przenoszące informacje o materii świata i jego sensownej zawartości. Należy wykonać tylko kilka kroków... Nim się na nie zdecydujemy, zostajemy pośród podróżnych kufrów, których podróż nie przebiega harmonijnie, na pewno została, gdzieś w drodze, przerwana, lecz ratunek – dobre nastawienie do dalszej podróży i pozytywną wskazówkę – znaleźć możemy w kuferku nieco innym niż pozostałe.

Kiedy jeszcze chwilę pomyśleć i przez moment się zastanowić, to może na to dobre nastawienie do ewidentnego trudu takich podróży (z wielkim bagażem dziwnych fragmentów samego siebie, nad którymi nie mamy ponadto pełnej kontroli, bo nikt nie wie czym są, tak istniejąc) wpływ ma doprawdy dziwna obecność szóstego kuferka. Małego kuferka o innym kształcie i proporcjach, ustawionego w większej odległości od przejścia, jakby na szczycie jakiejś wyobrazonej figury, którą bagaże stanowią. Ów kufer, stanowiąc wierzchołek nierównobocznego trójkąta jest wyższy i założony na formie zbliżonej do kwadratu i jakby z pragnącym wpisać się weń kołem. W jego górnej części jest mały ekran, skąd wypływa źródło. Źródło zajmuje cały ekran z regularnym otworem o miętko ukształtowanych brzegach, jakby z delikatnej, mięsistej cembrowiny, na którą moglibyśmy patrzeć znad jego powierzchni, z góry.

Wypływanie wody i jej sączenie się w płynnych, ale i ekstatycznych impulsach skurczów (nie tylko dostępnych, ale i przynależnych potęgom istnienia) i regularny a delikatny szmer jej płynięcia – tak w pełni obecnego w żywym działaniu się tego, co spływa, a nie zostało wyrwane z jego żywiołu. Taka bezpośrednia jedność wyobrażenia i bytu – wypływającego źródła, wypływającego ze wszystkiego co istnieje, także z naszych fragmentów, z tej części głowy i gotowych się złożyć, choć się nie składających, rąk.

Źródło – szósty kufer, czy może też szósty zmysł. Zatem, poprzez to, co jest w źródle, ujmij zawartość kufrów, z nimi trudnego podróżowa-

nia, rozwlekających się przerw w podróży, ale i tego, na co warto czekać, a czego nie potrafilibyśmy ani dostrzec, ani cenić, gdyby nie podróżowanie i pory czekania. Jedność wyobrażenia i bytu – uczestniczenia w realnych wydarzeniach, sytuacjach i podróżach, choćby do Muzeum w Bydgoszczy¹⁰, by doświadczać i kumulować – tak się jeszcze nie zdarzającego wewnętrznego doświadczenia. Nowego w spotkaniach i praktykach, jakie mają w sobie pełnię pomyślności, ożywiają wolę. *Śpiewające pokoje* wydobywać mogą tę pełnię szczęśliwości – „odwrócenie” ego, zanurzenie w chłodnych wodach Pokoju. Zagłębienie się w źródle, odkrycie, że tam jest i ożywienie w podróży.

Twoje ciało jest tropem twojego ciała ciągle żywego, nawet i wówczas, gdy jeszcze nie istniało i kiedyś przestało istnieć. I wprawdzie te ciężkie i liczne bagaże, których nie da się zamknąć (wszak ekrany półkoliste wystają nad wieka skrzyń) i od nich abstrahować i stanowią często niechciane więzi i kule u nóg, to jednak mają między sobą ten szósty kuferek. Natłok bagaży, ale i źródło, które jest między nimi z całą kompulsywnością energii – niespożytej siły. Źródło jest wprawdzie najdalej, inne kufrы na pierwszym planie, ale jest na wierzchołku. W obiektywnie

¹⁰ Nowa realność i narzucająca się, jej własna siła przekonywania, z jaką obcuje (tak, że chciałoby się powiedzieć: wewnętrzna prawdziwość) jest mi dostępna także dzięki miejscu, w którym podjęła Gustowska ekspozycję *Śpiewających pokoi*. Muzeum w Bydgoszczy, gdzie umieszczono *Śpiewające pokoje* od swego początku – odkąd zaczęło istnieć – znajduje się w tym samym budynku, położonym przy tej samej ulicy Gdańskiej. Ale poza tym, że ten sam budynek, przy tej samej ulicy, to jego „ożywienie” (w identyczności miejsca) i jego własne już odtąd, w *Śpiewających pokojach* życie, trwa, odkąd Gustowska posłużyła się jego przestrzenią wystawienniczą. To miejsce – przestrzeń ekspozycji, odgrywa w realizacjach „nowomediálních” znacznie większą rolę, niż było w ogóle podejmowane w salach muzealnych; ma wielki udział w odsłanianiu jakościowo obecnego, a wylaniającego się spoza ekspozycyjnej materialności, waloru *locum*. Jakiegoś *locus sigilli* – miejsca pieczęci. Inne wrota otwierałam przy ulicy Gdańskiej, gdy latem 1967 (przed rozpoczęciem studiów historii sztuki), oglądałam w Muzeum wystawę bardzo nowatorskich obrazów, bo włączających w fizyczną przestrzenność istnienia, a towarzyszącą człowiekowi w jego podmiotowym uposażeniu (tak po Kantowsku przysługującą ludzkiej kondycji poznającego w zmysłowościach form), w krąg problemów metaartystycznych – trójwymiarowości na płaszczyźnie. Te przeproute utworami obrazy Jana Berdyszaka, wiszące nie tak jak zawsze wieszane się obrazy – na muzealnych ścianach, lecz zawieszone „w powietrzu” włączały w siebie i powietrze i przestrzeń – wszystko, co tam, w swych fizycznych parametrach istniało. W swojej substancjalności obrazy nabierały i tego, czego malarz nie mógł im „darować” malując, ale to, czym je obdarzył jako „brakiem” – metaartystyczną myślą przydającą to, czego w nich, z racji ich własnego *fizys* być nie mogło.

strzeżonym miejscu, w miejscu oddalonym. Nie będzie z niego czerpać nikt przypadkowy. Ale czy jest w ogóle jakiś przypadkowy, zabłąkany po drodze? Czy nawet jakiś najzwyczajniejszy przedmiot, jakiś np. widelec (którego wprawdzie nie widzę) w kufrach między różnymi rzeczami?

Nie bez znaczenia jest wygoda oczekującego nas, najbliższego pokoju, tryskającego żywym tonem śpiewności i to z konkretnego w nim miejsca, prawie naprzeciw wejścia. By się tam znaleźć nie musimy przemierzać korytarza, przylega on bowiem do małego pomieszczenia z kuframi. I mimo fizycznej bliskości, jakby ich zlepiania zewnętrznymi ścianami, dzielą je wszystkie możliwe różnice. To ich dziwnie położone względem siebie materialności – jedna poniżej / powyżej drugiej mają pewnie źródło w czymś tak banalnym i jednoznacznie określonym, jak funkcjonalność całego budynku i wpisana w to jego rozbudowa. Dawny budynek klasztorny, w którego substrat weszło Muzeum jeszcze w latach dwudziestych, z wieloma niedużymi pokojami, szeregiem zamkniętych łukiem między nimi wejść i charakterystycznych okien, z wąskimi korytarzami na domową miarę, rozbudowywany był jakby poza koniecznością wiązania poziomów, łączenia kondygnacji. Różnica wysokości nie jest duża, zaledwie pięć stopni wewnętrznych schodów, które układają się już w następnym pokoju i spływając doń zajmują już jego wnętrze; jego trochę niżej wyznaczoną siedzibę. Jest ona wprawdzie poniżej usytuowana, ale też ma niewątpliwe zalety – jest tu jaśniej, przejrzysiej i jakby cieplej. Jest też duża, centralnie założona powierzchnia i wygodne wyjście na korytarz, który jest tuż, tuż i już w swej fioletowej świetlistości poza nią najwyraźniej prowadzi. Jest więc tutaj jakby odskocznia do wielu nowych niezobowiązujących miejsc, wielu ofert spoza tego, co już znamy, bez konieczności zatrzymywania się na dłużej, chociaż – jak się wydaje – wszystko w bardzo miłym towarzystwie. I w jakoś złożonym dzianiu się, wypełniającym pokój, w sytuacyjności zdarzenia, jakie ma tu miejsce.

Warto także podkreślić, że schody łączące pokoje są szerokie, nie-strome o właściwych proporcjach i wygodne: ich stopnie niezbyt wysokie i nie stanowią niczego, co byłoby podobne antresoli, z krętym na nią wejściem lub schodkami ustawionymi pionowo przy ścianie, niczym drabina. Są to osobno budowane pomieszczenia, nie zaś takie, gdzie jedno byłoby wpisane w drugie, wstawione w nie, dla wykorzystania nadmiaru niefunkcjonalnej wysokości.

Ten wgląd w istnienie i jakby jego przegląd, biegnący przez dźwięczne w barwności korytarze i skupienie w pokojach nasyconych różni-

cowanymi wszędzie, bezmelodycznymi huraganami brzmień, doprowadziły do ładnej sali z zapraszającym układem wewnętrznych schodów i każą się nam odnaleźć tu, w *Tout Autour*. Nie wydaje się to trudne, a nawet jakby zaistniało dla miłego popasania, doraźnych korzyści, jakie spotkać nas mogą w pokoju przejściowym, odrzucających, choćby na moment, zadania wędrowni, a zatem swobodne rozprostowanie naszej własnej konstrukcji, porozplatanie tobołków, które ciążyą w piersi, w brzuchu, w głowie, rozłożenie wygodne nóg i odrzucenie ramion. Tym bardziej, że jesteśmy w pokoju *Tout Autour*, a nie w jakimś *tout court*. Odpocznijmy, tym więcej, że i orkiestra jest usytuowana tak jak należy, w specjalnym ku temu miejscu, zaś ucztowanie i spotkanie przy stole odbywają się w ciszy, w spokojnej chwili – w kręgu nieprzypadkowo zaproszonych.

Przy okrągłym (czy owalnym) stole siedzą cztery kobiety, a stół pyszni się zachęcająco. Wszystko co tam się znalazło postawiono ze znanstwem miejsc, same przez się służących do eksponowania. Naczynia, a w naczyniach pewnie srebrnych, jakby z nimi razem trybowane – upuszone wypukłością jakieś cudne owoce, że nie sposób odebrać od nich wzroku – tak się puszą. A troszeczkę dalej, lekko po ukosie, ile słodkich półmisek i pucharków grzecznie wypełnionych, tak że młoda kobieta z łakomstwa aż wstała i ogarniając stół pełnym kurateli wzrokiem, zupełnie nie wie, za co by chwycić, od czego by zacząć dalszy etap uczyty. Jakaż powaga określa uczujące! Może i dlatego, że ujęte są w owalu. A jest to horyzontalna forma owalna, która nabrała znaczenia dopiero niedawno, w wieku XIX, w mieszczańskich lustrach, obrazach martwych natur nad bufetem w pokoju jadalnym, nawet w scenie świętej rodziny nad małżeńskim łóżkiem. Tonda, wraz z niemalą umiejętnością komponowania, dały początek szlachetnie rozbudowywanym owalnym obrazom stojącym – licznym scenom religijno-rodzajowym, wielu portretom, zwłaszcza w miniaturach i także w modzie kobiecej. Podkreślenia smukłości szyi, wyrastającej ponad krągłość ramion, podpinaniem owalnej ozdoby z emalii, u nasady wysokiego kołnierzyka, zabudowanego koronkami i szczypankami dekoltu, na piersi. Tutaj jest poza modą. I stół i forma leżącego owalu nie podprowadzą, by łatwo się bratać. Konwencja nic nie podpowie ani nie wtłoczy we wzor-nik.

Jest atrakcyjnie rozplanowana powierzchnia sali, z boku orkiestra, zastawiony stół, ale panie nie tańczą. Nikt nie tańczy. Co jest grane

w *Tout Autour* ? I mimo że wszystko tak dobrze się rozkładało między pokojem poprzednim i tym w którym jesteśmy, nic nie jest teraz jasne. Bo jakby nie o jasność chodzi, nie o to wszystko, co dotąd starałam się przedstawić opisując następstwo w układzie kolejnych pokoi, materialne i fizyczne uwarunkowania i związki tego pokoju z poprzedzającym go, małym i ciemnym, ani nawet nie o przedstawiony w owalnej formie obraz kobiet przy zastawionym stole i miejsce skąd dochodzi żywe brzmienie – niby usytuowanej w konkretnym miejscu orkiestry. Orkiestry, której nikt w tym wnętrzu nie widział, tyle, że dźwięki zlokalizowane są w miejscu szczególnym.

Duży obraz fotograficzny zawieszony jest na najbardziej wewnętrznej ścianie, na dużej powierzchni, a w tym zawieszeniu jest tak odchyłony do przodu, że bardzo ułatwia kontakt z uczestniczkami, bo zaprasza w głąb – jakby otwierając, patrzącym pod tym kątem, podejście i zbliżenie się do „łakomego” stołu. Przy stole jest spokój, wszystko, co tam się dzieje i co zachodzi – zamarło. Można więc postać dłużej i w spokoju kontemplować. Natomiast na przeciwnej ścianie, ale przesunięte trochę po przekątnej, zmieniają się wraz z rytmem brzmień o gęstych tonach, pionowe owale z fragmentami kobiecych postaci. Widoczne na fotografii siedzące za stołem, ukazane są tutaj w ujęciach wysmuklających postać i w „uduchawiającym” odbarwieniu – ciemna zieleń i czern z fotografii ukazuje się tutaj w jaśniejszej zieloności, tętniącej życiem przebiegającej projekcji. Jest to zestaw anamorficznych wideoobrazów „zatrzymanego” w fotografii wydarzenia przy stole. To, co przy stole, w całej jego potoczności się wydarza ma wprawdzie – w rozpulgowanych wideoobrazach, wyświetlanych na ścianie – wypaczony¹¹ cykl projekcyjnych ujęć, lecz ujęć z całą oczywistością trafiających w coś, co zupełnie było pomijane, do czego nie było dostępu na oglądanej ze spokojem fotografii, co – po prostu – dopiero teraz, poprzez anamorfozę się zjawilo.

Bardzo atrakcyjne w tych ujęciach postaci kobiet, bokami jakby rozedrgane i trochę rozmyte i zniekształcone, lecz bez deformacji; chyba każda coś ze sobą samą we wnętrzu dokonuje. W takim zdecydowaniu wypływa, przed oczyma patrzących na filmowane obrazy, żywiołowy brak dystansu do zdarzeń, wtopienie się w nie. Mimo właściwego

¹¹ Anamorfoza, gr. *Anamorphosis* – przekształcenie, wypaczenie rysunku, który w pewnych sytuacjach (np. w odbiciu wklęsłym lub wypukłym) wygląda normalnie.

oddalenia miejsca, jakie zajmują przy stole i całej zewnętrznej postawy jaką zawrzeć miała informacja o nich, na fotografii. Teraz oczy bezbronne, jedne jednak skupione, inne bezmyślne, inne bardzo smutne, z opadającymi zewnętrznymi kącikami i wtedy (na całe szczęście) ratunek niesie widelec na pierwszym planie, choć trochę przesłaniający środek twarzy. W swym widelcowatym wypięciu odwraca uwagę od smutnych oczu, w bardzo smutnej twarzy. Co się zjawilo i czy są to zjawy? Te cztery kobiece wizerunki, tak bezgranicznie oddane czynnościom, z których wyrwać je może, choćby poprzez sam widelec, tylko ręka Opatrzności.

A może to obojętne gdzie są i usiadłszy przy stole już muszą być gotowe na nic ponad to, przy czym siedzą. Więc muzyczne frazy – brzmiący snop dźwięków, wydobywający się z miejsca projekcji, ułatwia zmianę obrazów, ożywia dostęp do nich, wywołuje zmienność oblicz i otwartość na nią. *Tout Autour* między kuszącą sobą fotografią i choćby aneuryną, która nie daje się wyzwolić kobietom z wideoobrazów i do kresu je tam filmowane, przywołuje.¹² Bo w tym żywym dzianiu się, z jakim mamy kontakt patrząc na fotografię, nie ma ani jednego, jakoś obecnego tam słowa, jakiegoś szumu zdań, które towarzyszą przy stole, ani zapachów, żadnych dźwięków przy podawaniu pater, odstawianiu sosjerki, delikatnego pobrzękiwania sztuców. A przecież wszystko tam tętni – z wieńczącą to, unoszącą się nad stołem postacią. Może to wtopienie w fotografię pozbawiło kobiety animuszu. Bo żywy dźwięk dochodzi z przeciwnej strony, trochę z boku, stamtąd żywy gest i poruszenie każdej sceny dla nadwątlonej twarzy, sięgającej ręki, spływających włosów, dobrego trzymania głowy, ruchu ramion. To nic, że docierać do nich musimy poprzez aneuryniczne zmiany: rozciągające się i wiotczące rysy twarzy.

Widzę jak rozciągają się jej rysy twarzy, ale też, mimo że niesie do ust kawałek na widelcu, nie zamieni się on w kęs i nie będzie za chwilę ucztowała. Coś się tam wewnątrz dokonuje (poprzez rozgryzanie, lykanie, smakowanie, spojrzenia wokół, uwagę dla innych), co nie dopuszcza do uczt. Wewnątrz otacza je i konwulsyjnie ściska, są wobec takiego ukierunkowania, które cel ich czynności wyizolowuje – jest on sam w sobie całkiem niepotrzebny. Można by powiedzieć: przypadkowy.

Więc co czyni, że zasiadły, że mogły zasiąść pod jakimś pretekstem, pod fałszywym pozorem – i stąd tak gryzą kęsy, popijają łyk. A to co

¹² Gr. *aneuros* – wąty, bez ścięgien.

tam zachodzi jest bez jakiegokolwiek ich wpływu i czy nie dlatego w filmowanych ujęciach, przy całej swojej uwadze (skierowanej na kęs, widlec, trzymanie rzeczy) tak rozmazuje się – aneuryrna duszy. I ukazuje się w tym, co poszczególne to, czego nie były świadome. I widać jak próbują wyjść z tego. Z tego, w co tak się wtopiły. Robią to na wszystkie sposoby. Dlatego też pewnie tak dużo filmowanych ujęć – każda kobieta oglądana w anamorficznym medalionie ma wiele postaci – a jedna wylania się przez drugą, i jedna za drugą i jeszcze inaczej, bardziej rozmaicie. Że już nie wiem jak. *Tout Autour* wokół stołu, wokół siebie, wokół siebie wzajem, wokół rzeczy, srebrnych owoców, pachnącej wanilii, którą właśnie poczułam, całego snopu wartkich brzmień, *Tout Autour*.¹³

Intrygujące zestawienie fotografii i anamorficznie ujętej projekcji łączy *Tout Autour* w gęstą sieć czy raczej kłębiący się zwój złożoności materii. Nadużywając, śmiejąc, praw interpretacji, można by powiedzieć, że Gustowska, poza wszystkim innym, z czym podmiotowo obcujemy,

¹³ Anamorficzny związek fotografii i wideoprojekcji może mieć, u swego podłoża, metafizyczne podteksty: idealistyczne założenia inkarnacji ludzkiej mowy. Wszak to, z czym mamy kontakt w anamorficznym ujęciu nie jest przecież uwarunkowane „krzywym zwierciadłem” umożliwiającym dotarcie do prawdy. Nie „krzywe zwierciadło” ukazuje prawdę, lecz – jak pisze Josef Simon – ~‘prawda’ przyjmuje wyraz nie tylko słowny (*Sage*), ale jest także czymś żywym (*Lebe*), przez co ‘droga’ do prawdy prowadzić winna właśnie przez ‘życie’. ‘Prawda’ wcielona nie jest już zatem prawdą samych wypowiedzi, tworzących jakąś zwartą, logiczną całość; jest ona raczej prawdą tego, co *wypowiedziane* w kontekście *takiego życia*, które z racji swego indywidualnego charakteru wymyka się logice pojęć i wypowiedzi. Wobec tego objawia się ona każdemu pojedynczemu indywiduum, i to jedynie w jego praktycznym skutkowaniu. Dla filozofii musi to z konieczności oznaczać niemożność pomyślenia i przedstawienia samego pojęcia prawdy. Zgodnie z tym założeniem przez „prawdę” należałoby rozumieć pewne wydarzenie (*Ereignis*), zachodzące w określonym kontekście życiowym, w którym to, co ktoś mówi z *własnego* punktu widzenia, oznacza ‘coś’ dla *innych*: ci zaś mogą to zrozumieć jedynie z ich własnego punktu widzenia. ‘Przedmiot’ prawdziwej wypowiedzi musiałby być przy tym pomyślany jako ‘coś’, co kształtuje się dopiero w toku takiego właśnie, interpersonalnego w istocie zdarzenia. [...] Jeden ‘punkt widzenia’ jest bowiem jednym ‘punktem’ tylko dlatego, że *roźni się* od wszystkich pozostałych i sam siebie postrzega jako punkt widzenia ‘wcielonej prawdy’, jako ogląd wsparty na pewnym ‘stanowisku’ w świecie, wyznaczonym przez *z myślowe* współrzędne czyjegoś własnego ciała.”; J. Simon, „Inkarnacja mowy. Grecki logos – Kantowski rozum – Hegłowski duch absolutny”, w: E. Nowak-Juchacz (red.), *Transcendentalna filozofia praktyczna*, Poznań 2000, s. 214 n.

zgezwemplifikowała teoretyczny wykładnik Steva Lipkina¹⁴ na temat *technologii jako ontologii* i odniosła się również do różnienia McLuhana na *zimne* i *gorące* media. Doświadczenie estetyczne przebiega bowiem między *zimnym*, fotograficznym obrazem i *gorącą* wideoprojekcją. Ta, bliska filmowi, jest przestrzennie otwarta i mimo kształtu owalu w swej anamorficzności wartko zmieniających się ujęć, jest nieomal bez granic. Natomiast fotograficzny obraz, także dzięki leżącemu owalowi, bliski jest obrazowi malarskiemu – jest w ramach, a ze względu na rodzaj obecności obrazu w percepcji, określony został przez koncentrację na tym, co nie tylko ograniczone ramami, ale i ukierunkowane do środka. Gra z tym, czym jest rama, podjęta została między tym co *zimne* w leżącym owalu centralnie usytuowanej na ścianie fotografii, narzucając autorską decyzję ukierunkowania jego odbioru i wypełnione ruchem, zmianami, dostępne z ukosa, *gorące* projekcje na temat tego, co w obrazie-fotografii nie do podjęcia i nie do ukazania. Czego nikomu nie uda się przedstawić – tak rozwijając w formie opowieści. Wideoprojekcja jest bowiem na innym ontologicznie poziomie istnienia niż obraz-fotografia. Technologia, narzucając sposób istnienia, pozwala zainicjować twórczą zabawę (jaka przebiega nawet wówczas, gdyśmy świadomie do niej nie dotarli), między „wszystkim” – skoncentrowanym na kontemplatywnym odbiorze obrazu – a żywiołem artystycznych wariantów tego, co „filmowane” w wideoprojekcji.

Gustowska roztacza moc opowieści. Jesteśmy przez nią porwani. Przebiega bowiem inaczej istniejącymi – inaczej opowiadаныmi historijkami, które jednak w *Tout Autour* siebie dotyczą. Dotyczą też tego wszystkiego, czym jest układ wnętrza pokoju z wewnętrznymi schodami, jego ścian i miejsca, na których usytuowane zostały ich elementy, układ całości, jaką tworzą wszystkie na tej kondygnacji pokoje, kierunek ich zwiedzania i radość oraz zmęczenie, narastające w tych, którzy oglądają.

Z drugiej strony, wiemy od Bonitzera, że ontologicznie, wideo to tylko *powierzchnia*, nie zaś reprezentacja „dymy, drzenie liści, chmury, płynące wody...”¹⁵, żadna tam realność. Może dlatego też, kobiety siedzące przy stole patrzą na srebrne naczynia, posługują się sztuccami, ważnymi z innego powodu niż zazwyczaj sztucców używamy, sma-

¹⁴ S. Lipkin, „Technologia jako ontologia”, w: *Pejzaże audiowizualne*, ss. 313-321.

¹⁵ Bonizer, *ibidem*.

kują srebrne owoce trybowane jakby razem z naczyniami. A zjawiają się tutaj zapach i smak wraz z inwazją głodnej wyobraźni.

Głodna wyobraźnia, wpuszczona między różne ontologicznie byty, rozgrywa, ale i pozostaje rozgrywana przez *konfiguracje medialne*, które jednak Autorka wykorzystała. Wyobraźnia nasycająca się tym, co, z jednego punktu widzenia, o niej (nawet w sensie osobniczego nosiciela) stanowi, daje radosne i budujące potwierdzenie istnienia, ale, z drugiego punktu patrząc, staje przed zadaniem ponad siły, czy może, by spokojniej to powiedzieć: zagadką naszej egotycznej zależności. Czy możemy się z nią uporać jako odbiorcy *Tout Autour*, refleksyjni wielbiele sztuki Gustowskiej i sztuki w czasach wytworów multimedialnych? Zależności od istnienia – bytu który jest. Gdyby próbować rozstrzygnąć to z dostępnych nam – człowieczych pozycji, wzorcem służącym analogią nie byłoby nic innego niż: skoro jest, to wyznacza wszystko. Także nasz sposób istnienia, naszą moc wyobraźni i jej rozziew, wszystkie omamy, którymi żyliśmy, żyjemy, także te, których jesteśmy stwórcami – simulacra. Miejsca pełne takich dylematów proponuje *Tout Autour*.

Anna Jamroziakowa
